

School of Theology at Claremont



1001 1389298

Z  
113  
K21



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY  
AT CLAREMONT  
California

**THEOLOGY LIBRARY**



Z  
113  
K21

WANDLUNGEN  
IN DER SCHRIFT UND IN DER KUNST

REDE  
GEHALTEN  
BEI DER JUBELFEIER  
DES VEREINS  
DEUTSCHER SCHRIFTGIESSEREIEN  
AM SAMSTAG  
DEM 1. DEZEMBER 1928  
IN FRANKFURT A.M.  
VON  
RUDOLF KAUTZSCH

VERLAG  
DER GUTENBERG-GESELLSCHAFT  
MAINZ 1929





---

## Meine Damen und Herren!

Fünfundzwanzig Jahre Arbeit und Erfolg! Der Verein Deutscher Schriftgießereien darf heute mit dem Gefühl tiefer Befriedigung auf das erste Vierteljahrhundert seines Bestehens zurückblicken. Diese fünfundzwanzig Jahre bedeuten einen gewaltigen Aufstieg. Wenn das schöne deutsche Buch heute in der Welt hohes Ansehen genießt — es war nicht immer so —, so verdanken wir das in erster Linie der Leistung der deutschen Schriftgießereien. Sie haben die Grundlage geschaffen, auf der alle gesunde Buchkunst aufbauen muß: die gute Schrift. Wir wollen gerne die Superlative vermeiden. Aber das dürfen, müssen wir sagen: in der Fülle, dem Reichtum mannigfaltiger Schönheit ebenso wie in der Güte der technischen Arbeit behauptet die deutsche Druckschrift heute unter den Druckschriften der Kulturenationen einen ganz hohen Rang.

Indessen, meine Damen und Herren, Jubiläen geben nicht nur den Anlaß, geben nicht nur das Recht zurückzuschauen, des Errungenen froh zu werden, sie regen auch, ebenso natürlich und ebenso dringend, die Frage auf: Wie wird es nun weitergehen? Da aber liegt, wir müssen es ohne weiteres gestehen, der Weg nicht ebenso klar und unbestritten vor uns, wie die Strecke, die wir hinter uns gelassen haben. Ich will nur an eines erinnern. Auf der Presse-Ausstellung in Köln war ein

eigener kleiner Raum einer neuen Schrift gewidmet. Und das Programm, das Wesen und Bedeutung der neuen Schöpfung klar machen sollte, verkündete mit der solchen Manifesten eigenen Unumwundenheit, es müsse nun endlich auch hier, auch im Gebiet der Schrift, ein Ende gemacht werden mit allem Historismus. Die bisherigen Schriften, Antiqua wie Fraktur, Mediäval, Schwabacher oder Barock-Kursiv, sie alle gehören auf den Kulturschutthaufen. Schrift müsse der denkbar knappste und sachlichste graphische Ausdruck der Rede sein, nichts weiter. Die Logik dieser Aufgabe habe die Form zu bestimmen, nicht irgendeine geschichtliche Überlieferung. Genug: Sie wissen, was hier aller Welt auseinandergesetzt wurde, das rumort schon länger in allerlei Zeitschriften. Es geht nicht an, solche Stimmen einfach zu überhören.

Aber ist es wirklich an dem? Sind wir mit unserer Weisheit zu Ende? Gilt es tatsächlich, ganz von vorn anzufangen, Schrift sozusagen voraussetzungslos zu schaffen? Stehen wir in einer Krise, aus der uns nur die radikale Absage an alles Gestrige heraushelfen kann? Ist wirklich wieder einmal eine lange, geschlossene Entwicklung abgelaufen, ein neuer Anfang unabweisbar? Und ist ein solcher in der Schrift überhaupt möglich?

Der Historiker ist gewöhnt, solchen Fragen gegenüber die Vergangenheit zu Rate zu ziehen. Sind in der Geschichte der Schrift auch früher schon solche sozusagen grundsätzliche Wandlungen dagewesen? Welchen Sinn, welche Notwendigkeit hatten sie? Traten sie nur in der Entwicklung der Schrift auf, oder handelte es sich dort



jedesmal nur um einen Teilvorgang in der großen Geschichte der gesamten Kunst, der ja auch die Schrift angehört? Überlegungen dieser Art stellen wir an, weil wir auf diesem Wege Aufschluß zu erhalten hoffen über das tiefere Wesen, die innere Notwendigkeit solcher Krisen, solcher Wandlungen überhaupt. Und dabei hegen wir den Hintergedanken: vielleicht vermögen uns jene geschichtlichen Krisen etwas auszusagen über das Wesen und die Notwendigkeit auch der Krisis, in der wir selbst heute mitten inne stehen.

So erlauben Sie mir denn, meine Damen und Herren, in dieser festlichen Stunde mit dem Blick auf die Gegenwart und in die Zukunft von der Vergangenheit zu reden. Ich möchte sprechen von einigen radikaleren Wandlungen in der langen und reichen Geschichte der Schrift. Ich möchte zeigen, daß diese Wandlungen jedesmal nur Teilerscheinungen größerer, umfassenderer Wandlungen gewesen sind, die in jedem Falle der ganzen Geschichte der Kunst eigentümlich waren. Ich möchte damit zugleich versuchen, das eigentliche Wesen, die tieferen Gründe jener Wandlungen deutlich zu machen. Und wenn dies gelingt, so wollen wir dann am Schluß, ausgerüstet mit solcher Erkenntnis, die Frage, von der wir ausgegangen sind, noch einmal aufwerfen: Was bedeutet die Krise, die uns heute, die unsere Zukunft zu bedrohen scheint?

Dreimal ist in der Geschichte der Schrift die geschlossene, einheitliche Entwicklung der Form abgebrochen worden. Dreimal hat man eine sozusagen grundsätzlich neue Form geschaffen, die dann ihrerseits eine neue, wie-

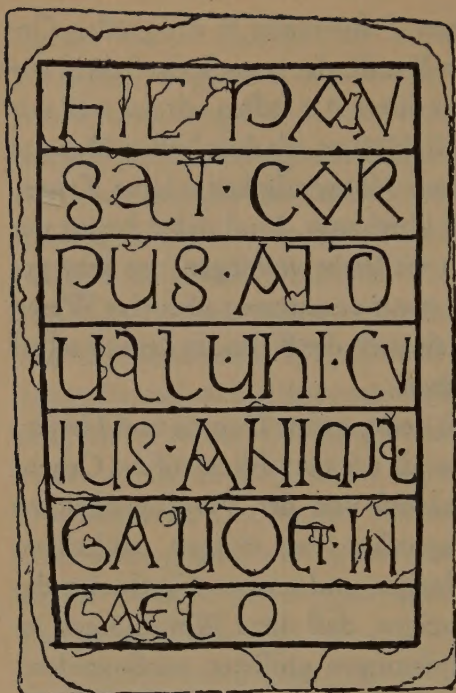


Abb. 1. Grabstein des Aldualuhus (Worms).  
8. Jahrhundert.

derum geschlossen und einheitlich verlaufende Entwicklung eingeleitet hat. Zum ersten Male geschah das um 800, im karolingischen Zeitalter. Ein zweites Mal zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, also in den Zeiten der Renaissance, zum dritten Mal in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in den Tagen des Klassizismus.

Wir sind gewohnt, den Zustand der Schrift im sieben und achten Jahrhundert als einen Zustand der Verwilderung anzusehen. Und wenigstens die zahlreichen Grabsteine, die uns aus diesen Zeiten erhalten sind, scheinen dieses ungünstige Urteil zu bestätigen: wie sehr ist doch hier das großartige klare Bild der römischen Kapitalinschriften, wie wir es aus den ersten christlichen Jahrhunderten kennen, getrübt! Da stehen (Abb. 1) neben den gewohnten runden Formen eines C oder O ausgesprochen eckige, Unzialformen haben

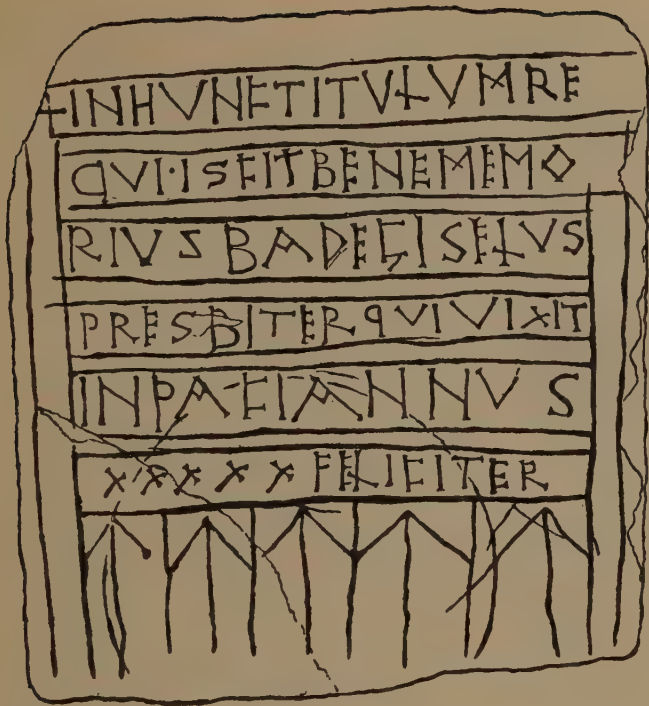


Abb. 2. Grabstein des Badegisel (Mainz). 7. Jahrhundert.

sich eingeschlichen (D, E, H, L, M, U), ja wir begegnen sogar Kursivzeichen (A, L). Und dabei gesellen sich allen diesen neuen Formen immer wieder die alten Kapitalbuchstaben. Aus alledem ergibt sich ein Bild von ungleichartigem, verworrenem, schwankendem Charakter: die alte Einheitlichkeit ist verlorengegangen. Unser Beispiel ist keineswegs eines der auffallendsten. Am Grabstein des Priesters Badegisel (Abb. 2) ist die Ungleichartigkeit der Formen noch weit größer: auch hier treten die eckigen C, D; G, O, S auf; die senkrechten

Grundstriche der C, E, F, G, P sind nach oben und unten verlängert; beim L ist die untere Horizontale schräg durch den senkrechten Grundstrich gezogen, ähnlich schräg verläuft der Zwischenstrich im H und L. Aber noch auffallender ist, daß ein und derselbe Buchstabe in ganz verschiedener Höhe und Breite auftritt, und daß etwa ein runder Bogen das eine Mal groß mit mächtiger Ausladung, das andere Mal ganz klein gezogen wird. So barbarisch wie das Latein scheint das formale Schriftbild, wenn man eine Inschrift des dritten Jahrhunderts dagegen hält (Abb. 3). Man empfindet die ungeheure Kluft, die jene zu vollkommener Individualität, man möchte sagen zu körperlichem Eigenleben ausgebildeten Prachtbuchstaben von ihren kümmerlichen Nachfahren trennt. Man mag einräumen, daß manche Züge dieser Entwicklung bestimmte geschichtliche Gründe haben, sich z. B. auf den Einfluß der Runenschrift zurückführen lassen, man mag sogar der fränkischen Monumentalschrift des siebenten Jahrhunderts einen eigenen Charakter willig zuerkennen; der überwiegende Eindruck bleibt doch der, daß hier eine große Kunst barbarisch verunstaltet wurde.

Wenden wir aber unsere Aufmerksamkeit der Buchschrift zu, so kommen wir mit dieser Vorstellung der Barbarisierung nicht aus. Angelsächsische Schrift des achten Jahrhunderts läßt sich keineswegs nur negativ beurteilen. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Entstehung der Minuskeln ausführlich zu erörtern. Man weiß, wie aus der Unzialschrift, der Buchschrift der Antike, die ebenso wie die Kapitale eine ununterbrochene



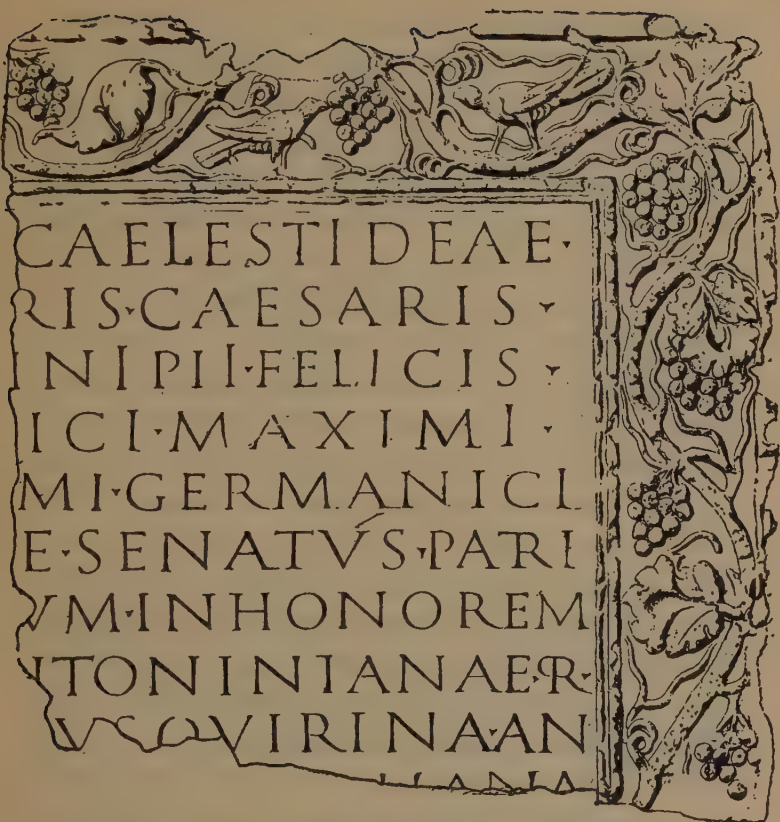


Abb. 3. Römische Weihinschrift (Mainz). 3. Jahrhundert.

Folge gleichmäßig ausgeformter Individualcharaktere darbot, auf dem Weg einer Annäherung an kursive Schreibgewohnheiten sich allmählich die Minuskeln ausbildeten (Tafel 1 und 2a). Was uns hier an unserem angelsächsischen Beispiel (Tafel 2b) interessiert, ist etwas Besonderes: wir beobachten, daß die Buchstaben einander ähnlicher gemacht und in eine engere Verbindung



miteinander gebracht sind, daß die Worte voneinander, wenn auch noch bescheiden, getrennt werden, und vor allem, daß in zahlreichen Buchstaben, insbesondere in den Unter- und Oberlängen, eine sehr lebendige Bewegung sich zeigt, die der älteren Schrift ganz abging. Ich will hier nicht auf die Gründe der Trennung der einzelnen Worte voneinander ausführlich eingehen, ich verweise auf die geistvollen Ausführungen, die Wilhelm Niemeyer in einem Vortrag vor der Deutschen Akademie in München über diesen Punkt gemacht hat\*). Er hat darauf hingewiesen, daß diese Worttrennung mindestens gefördert wurde durch den Umstand, daß jetzt so vielfach Germanen Latein schrieben, also eine ihnen fremde Sprache, die sie erlernen mußten. Man bewältigt eine Fremdsprache vom Wort her, und so wurde es natürlich, daß an die Stelle der Klangfolge eines ganzen Satzes jetzt auch in der Schrift die Wortreihe trat. Hatte man sich aber einmal gewöhnt, die Worte zu trennen, und wurden nun innerhalb des Wortes die Buchstaben flüssiger, enger miteinander verbunden, so wurde es doppelt notwendig, die charakteristischen Züge der einzelnen Buchstaben stärker herauszuarbeiten. So erklärt sich die Bedeutung der Ober- und Unterlängen und zahlreicher eigenartiger Formen sonst. Daß aber diese Formen darüber hinaus von einer eigentümlich leidenschaftlichen Bewegung ergriffen erscheinen, das ist neu und wird durch die angeführten Umstände nicht ohne weiteres erklärt.

---

\*) Sprachbau und Schrift. Mitteilungen der Deutschen Akademie Nr. 16. München 1927. S. 610.

Eine merowingische Handschrift des frühen achten Jahrhunderts zeigt alle diese Züge noch gesteigert: die Buchstaben sind noch enger zusammengedrängt, die Ober- und Unterlängen erhalten eine ganz außerordentliche Ausdehnung, zahlreiche auffallende Buchstabengebilde geben der Schrift ein charaktersvoll eigentümliches Gepräge. Noch mehr: wir beobachten auch hier in den Einzelformen eine starke Bewegung; insbesondere stellen sich Brechungen ein, die die Rundungen ersetzen, die Schlankheit des einzelnen Buchstabenbildes steigern und die Verbindung der einzelnen Buchstaben untereinander noch enger gestalten. Die ganze Schrift bekommt etwas von drängender und stoßender Bewegtheit (Tafel 3).

Was diese Schrift mit der angelsächsischen gemein hat, läßt sich danach etwa wie folgt bestimmen: an die Stelle ruhender, in sich geschlossener Einzelformen, die jeden Buchstaben als einen vollkommenen Organismus erscheinen ließen, sind flüssigere Formen getreten, die das Einzeldasein der Buchstaben einschränken, diese fester miteinander verbinden, zugleich aber das Wortbild stärker bewegt gestalten. Man kann sagen, schönes Einzeldasein sei durch bewegtes Gruppenleben ersetzt.

Wenn wir mit diesen Schriften des siebenten und frühen achten Jahrhunderts eine Schriftseite des spätesten achten Jahrhunderts vergleichen (Tafel 4), finden wir eine überraschende Wandlung. Zwar die Worttrennung ist geblieben, ja sie ist noch verstärkt, weiter geklärt. Aber die Verhältnisse der Buchstaben zueinander haben sich verändert: jede Einzelform ist mög-

lichst dem Quadrat oder dem Kreis genähert. Auch die Verbindungen der Buchstaben untereinander sind nicht mehr so eng und flüssig wie ehemals. Das Drängende ist verschwunden. Und vor allem, jene leidenschaftliche Bewegtheit ist nicht mehr da; ruhig formt sich jeder Buchstabe zum Einzelindividuum, stellt sich in die Reihe gleich den anderen, und ruhig fließt so in deutlich rhythmisierter Folge Zeile auf Zeile hin. Man empfindet: das ist zwar nicht eine Erneuerung der alten Unzialschrift, man hat den Minuskelcharakter nicht aufgegeben; aber, soweit immer möglich, hat man ihn dem Wesen und dem Gesamteindruck jener Buchschrift der Antike wieder angenähert.

Danach wundern wir uns nicht, wenn wir in den Inschriften der Steindenkmäler dieser karolingischen Epoche eine vollkommene Renaissance der römischen Kapitalen finden. Ja, es konnte dahinkommen, daß Steininschriften um achthundert aus dem Kreise Alkuins viel reiner und klassischer ausfielen als gleichzeitige Inschriften in Rom.

Was jene angelsächsischen und merowingischen Schriften von der eben besprochenen sog. karolingischen Minuskel (Tafel 4) unterscheidet, ist vor allem das Moment der Bewegung und die Art dieser Bewegung. Im Gebiet des Ornaments stoßen wir auf denselben Unterschied (vgl. Tafel 5a und 5b). Hier eine wohlgegliederte, ins Gleichgewicht gesetzte, auf eine Mitte bezogene Felderteilung. In jedem Feld ein wiederum in sich vollendetes Ornament. Nichts, was über sich hinausweist. Jeder Teil vollkommen und das Ganze eine

geschlossene Komposition aus solchen selbständigen Einzelteilen. Dort eine nach allen Seiten ausfahrende, züngelnde, sich windende, ringelnde, aufbauende Bewegung, Bewegung um ihrer selbst willen. Nicht nur die Hauptformen selbst sind geheimnisvoll leidenschaftlich bewegt, auch alle Zwischenräume sind mit Bewegung gefüllt, mit jenem Geriemsel, das in der Geschichte des Ornaments wohl das stärkste Beispiel irrational bewegter Linie gibt, eines Linienspieles, das gar keinen anderen Zweck zu kennen scheint, als eben die Flucht vor Ruhe und Ausgeglichenheit.

Allein es kann uns nicht genügen, damit festgestellt zu haben, daß also offenbar in der Kunst der merowingischen Zeit das Verlangen nach Bewegung stärker ist, in der karolingischen das Verlangen nach Ruhe: wir müssen genauer zusehen. Auch die große karolingische Kunst unterscheidet sich deutlich von der Kunst der

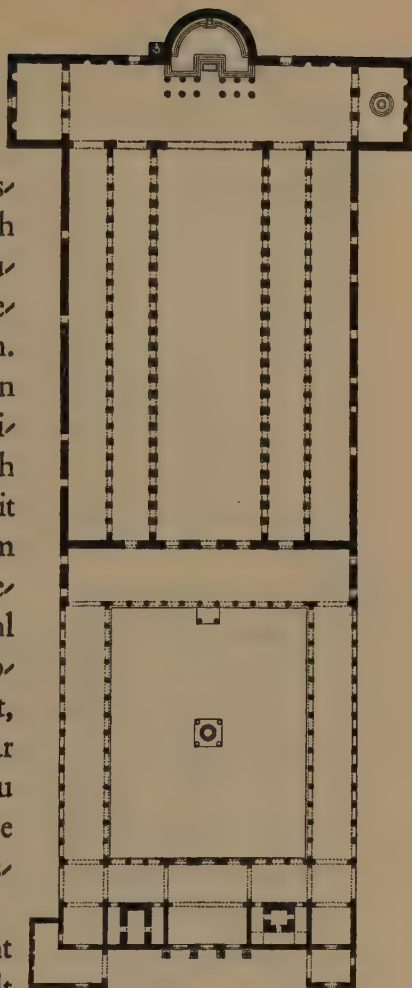


Abb. 4. Grundriß der alten Peterskirche (Rom). Abgerissen.

vorangegangenen Jahrhunderte. Und keine ihrer Äußerungen vermag uns so tiefen Aufschluß über die letzten Grundkräfte künstlerischen Gestaltens zu geben (zumal in diesen frühen Zeiten) wie die Baukunst. Vergleichen wir also zwei Kirchen miteinander, eine aus den frühchristlichen Jahrhunderten, die andere aus karolingisch-ottonischer Zeit. Leider sind uns die großen Basiliken des Merowingerreiches nur aus Beschreibungen bekannt. Aber was wir diesen Beschreibungen entnehmen können, gibt uns die Berechtigung, an ihre Stelle eine frühchristliche Basilika als Beispiel zu setzen. Betrachten wir zunächst ihren Grundriß (Abb. 4): es ist offenbar, daß diese Anlage keinen in sich geschlossenen Raum darstellt. Vielmehr hat sie einen Anfang und ein Ende, eine ausgesprochene Richtung. Man durchschreitet eine Eingangshalle, durchmißt einen tiefen Hof und steht dann, ins Innere eingetreten, am Anfang eines langen Wegs, der in die Tiefe weist. Ganz hinten winkt als Ziel der Altar (Tafel 6a). Zu ihm hin führen die drei oder fünf Schiffe des Langhauses, getrennt durch Säulenreihen, die Säulen durch Bogen verbunden. Unaufhaltsam ist dieser Zug der Bauglieder in die Tiefe. Wie die Säulen und Bogen unten, so bilden darüber die Fenster oder die Balken der Decke unabsehbare Reihen immer gleicher Formen. Nirgends sondert sich eine Gruppe aus, bietet irgendeine Unterbrechung der scheinbar unendlichen Folge halt. Das Ganze ist ein Weg mehr als ein Raum, denn auch die Grenzen des Gebildes, die Raum schaffenden Wände, sind nirgends klar faßbar. Vergegenwärtigen wir uns, daß die Seiten-



schiffe häufig keine eigenen Fenster hatten: das Auge verlor sich nach den Seiten im Dunkeln, wie es oben im flimmern- den Schimmer des Lichtgadens keinen festen Abschluß fand. Der Raum also scheint keine wirklich geschlossene, feste Form zu haben, wie er auf der anderen Seite Ruhe nur als Ziel lang sich hinziehender Bewegung kennt. Das Positive seiner Wirkung ist wohl dies, daß er die monumentale Einkleidung des Weges zum Altar, des Weges zu

Gott darstellt, Symbol des Verlangens nach Reinigung, nach Erlösung ist. Also nicht die Freude am schön geformten, ruhigen Raum, nicht das Bemühen um ausgeglichene Harmonie hat solche Kirchen geschaffen, sondern das Streben, einer starken Empfindung der Seele einen gewaltigen künstlerischen Ausdruck zu geben.

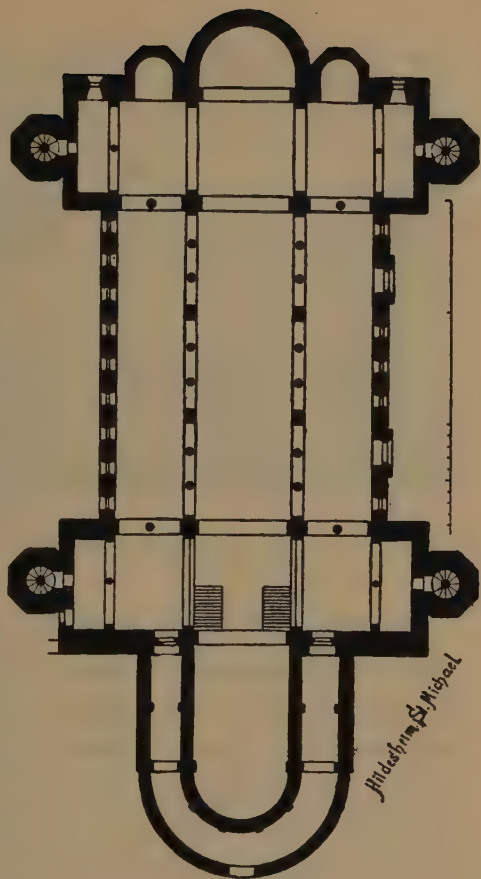


Abb. 5. St. Michael in Hildesheim.  
Geweiht 1033.

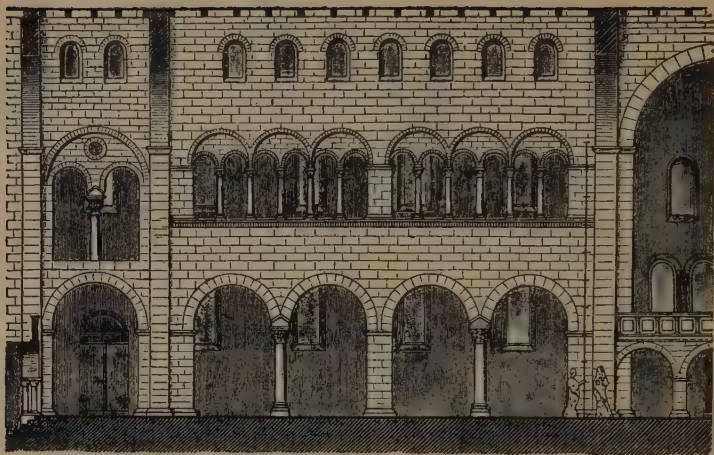


Abb. 6. Gernrode, Klosterkirche. Mittelschiffwand. Errichtet nach 961.

Stellen wir der frühchristlichen Basilika eine karolingische oder ottonische gegenüber (ich wähle St. Michael in Hildesheim als Beispiel: Abb. 5). Diese Kirche hat nicht den Charakter einseitiger Richtung, vielmehr legt sie sich sozusagen symmetrisch auseinander. Sie hat zwei Querhäuser und zwei Chöre und damit auf jeder Seite des Langhauses eine Gruppe von annähernd gleichem Raumgehalt. Die Mitte nimmt beiderseits die sog. Vierung ein, von vier mächtigen Pfeilern, die durch gleiche Bogen verbunden sind, begrenzt. An diese schließen sich auf drei Seiten Flügel an, so daß nun jedesmal eine zentral zusammengefaßte Raumgruppe entsteht. Ähnlich ist aber auch das Langhaus, das zwischen den beiden genannten Raumgruppen in der Mitte liegt, aufgeteilt. Die Grundfläche des Mittelschiffs setzt sich aus drei Quadraten zusammen. Im Aufbau

finden wir den Stützenwechsel: jedesmal in den Eckpunkten eines Quadrates stehen Pfeiler, die Zwischenstützen sind Säulen (Tafel 6b). Drei solcher Einheiten bilden das Mittelschiff, und wenn wir noch hinzunehmen, daß die Oberwände wahrscheinlich in die rhythmisch gruppierten Arkaden einer Empore aufgelöst waren (Abb. 6), oder durch Malerei der Einteilung der unteren Arkade entsprechend gegliedert, so daß also jene gruppierende Teilung nach oben sich fortsetzt, so ergibt sich, daß der Gesamtraum des Mittelschiffs in drei gleiche Abschnitte zerlegt war, daß also an Stelle jener unaufhaltsamen Reihe gleicher Glieder Raumabschnitte getreten sind, mit den zugehörigen Abschnitten der Seitenschiffe und Emporen Raumgruppen völlig gleicher Bildung. Ein Blick auf den Außenbau bestätigt diese Folgerungen: fast streng symmetrisch stehen sich hier die prachtvoll durchgegliederten Gruppen der Baumasse gegenüber (Abb. 7).

Alles in allem: hier setzt sich das Ganze aus Einzelteilen zusammen, die jeder für sich klar begrenzt, durchgeformt, dem Raumsinn durchaus zugänglich erscheinen; und aus dem Zusammenwirken dieser verschiedenartig durchgebildeten Raumgruppen ergibt sich ein Ganzes, das fest gefügt und fest gegründet ein durchgebildeter Kosmos voller Raumschönheit ist.

Es erscheint kaum nötig, die Parallele zwischen der Wandlung von der frühen christlichen Kirche zur karolingisch-ottonischen und der Wandlung von der merowingischen Schrift zur karolingisch-ottonischen Minuskel noch ausdrücklich zu ziehen. Man kann sagen: in dem



Abb. 7. Hildesheim, St. Michael.

einen wie in dem anderen Falle handelt es sich um denselben Gegensatz: hier Ausdruck erregter Empfindung, eines leidenschaftlich gefühlten Erlebnisses; dort rational und „schön“ geformte Existenz.

Die zweite tiefgehende Wandlung in der Geschichte der Schrift ist die, die sich zu Beginn der Renaissance durchsetzt. Sehen wir uns an, was vorher da war. Eine gotische Buchseite zeigt ein Bild, das dem der merowingischen Schrift in allerlei Zügen verwandt ist (Tafel 7). Wie dort fügen sich die einzelnen Buchstaben eng aneinander, und die Worttrennung ist nicht mehr so ruheselig weit wie in der karolingischen Minuskel. Auch die Brechung in den Buchstabenbildern finden wir hier



wieder: sie hat wie dort den Zweck, die Buchstaben aufs engste miteinander zu verbinden, und — hier noch mehr als dort — die Buchstaben einander ähnlich zu machen. So werden die Kreisrundungen in den a, b, c, d, e, g, o, q usw. durch auf die Spitze gestellte Trapeze ersetzt: wir haben dank den kurzen Brechungen eigentlich nur noch senkrechte und leicht schräg gestellte Linien. Derselben Wirkung dienen die gleichmäßig durchgeführten An- und Abstriche, die Zuspitzung der Grundstriche, die Verkürzung der Ober- und Unterlängen u. a. m. Kurzum: die charakteristischen Sonderformen der einzelnen Buchstaben werden zu möglichst gleichartigen Zeichen umgewandelt, die sich zu eng geschlossenen Wortbildern zusammendrängen lassen. Dabei herrscht die Vertikale und damit ein straffes, soldatisches Wesen. Hier erst recht gilt: an die Stelle einer wohligh bequemen Folge vollendeter Individualcharaktere ist das energische, dicht gedrängte Vorwärtsmarschieren wohldisziplinierter Glieder und Massen getreten. Von Ruhe kann man nicht mehr sprechen.

Im vierzehnten Jahrhundert vollendet sich der Charakter dieser Schrift auch in den Steindenkmälern. Die Angleichung der Buchstaben aneinander ist noch weiter gediehen, das Ganze ist zu jener bekannten Gitterschrift entwickelt, die die einzelnen Zeilen zu Ornamentbändern von prachtvollem Rhythmus gestaltet. Man empfindet das leidenschaftliche, aber streng gebundene Leben einer solchen Inschrift.

Demgegenüber greift die Handschrift der Humanisten auf die karolingische Minuskel zurück: es ist eine Re-



naissance im eigentlichen Sinne des Wortes (Tafel 7b). Die gelehrten Freunde der Antike möchten in den Handschriften karolingischer und ottonischer Zeit antike Handschriften gesehen haben. Jedenfalls entsprach das Schriftbild, das sie hier fanden, ihrem Verlangen nach ruhiger, ausgeglichener Schönheit, nach der Harmonie selbständiger Teilschönheiten. Daß man für die Großbuchstaben einfach die römische Kapitale wiederherstellte, war selbstverständlich. In der humanistischen Welt war der Sieg vollständig. Auch der Bücherdruck, der nun bald folgte, bildete in seinen Kleinbuchstaben eine Schrift aus, die der karolingisch-ottonischen Minuskel aufs stärkste verpflichtet ist (Abb. 8). Wieder werden die einzelnen Buchstaben möglichst dem Quadrat oder der Kreisform genähert; die Verbindung der einzelnen Buchstaben untereinander wird eingeschränkt oder aufgegeben. Wieder setzt sich Wort und Zeile aus lauter voll ausgeformten, selbständigen Individuen zusammen.

Den tieferen Sinn dieser Wandlung soll uns wieder der parallele Vorgang in der großen Kunst erschließen. Wie die gotische Textur der merowingischen Schrift in gewissen Zügen gleicht, so hat die gotische Kathedrale Grundsätzliches mit der frühchristlichen Basilika gemeinsam. Auch in ihr herrscht die Richtung: es gibt einen Anfang und ein Ende; Mittelschiff und Seitenschiffe wirken wie Gänge zum Chorraum. Wiederum ist der Raum nicht eigentlich geschlossen: er verschwindet irgendwo dahinten in der Tiefe, im Unübersehbaren, verliert sich oben in schwindelerregenden Höhen an Ge-

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET  
 ANTIQVA ORIGINE SVA. ET COMO PER LI PREDE  
 CESSORI SVITRIVISIO FVE EDIFICATO. ET DI QVEL  
 LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MO-  
 DO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE  
 SE INAMOROE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



**I**EMIEDEBILE VOCE TALE OGRA  
 tiose & diue Nymphæ absone peruenerāno &  
 inconcine alla uostra benigna audiētia. quale  
 laterrificaua raucitate del urinate Esācho al sua-  
 ue canto dela piangeuole Philomela. Nondi-  
 meno uolendo io cum tuti gli mei exili cona-  
 ti del intellecto, & cum la mia paucula sufficiē-  
 tia di satiffare alle uostre piaceuole petitione,  
 non ristaro al potere. Lequale semota qualūque hesitatione epse piu che  
 si congruerebbe altronde, dignamente meritano piu uberrimo fluuiio di  
 eloquentia, cum troppo piu rotunda elegantia & cum piu exornata poli-  
 tura di pronūtiato, che in me per alcuno pacto non si troua, di cōseguire  
 il suo gratioso affecto. Ma a uui Celibe Nymphæ & ad me alquāto, quan-  
 tūche & confusa & incomptamēte fringultiēte haro in qualche portiu-  
 cula gratificato assai. Quando uoluntarosa & diuota a gli desii uostri &  
 postulado me prestaro piu presto cum lanimo nō mediocre prompto hu-  
 mile parendo, che cum enucleata tersa, & uenusta eloquentia placēdo. La  
 prisca dunque & ueterima geneologia, & prosapia, & il fatale mio amore  
 garrulando ordire. Onde gia essendo nel uostro uenerando conuentuale  
 conspecto, & uederme sterile & iciuna di eloquio & ad tanto prestāte & di  
 uo ceto di uui O Nymphæ sedule famularie dil acceso cupidine. Et itan-  
 to benigno & delecteuole & sacro sito, di sincere aure & florigeri spirami-  
 ni afflato. Io acconciamente compulsa di assumere uno uenerabile auso,  
 & tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenia date, o bellissi-  
 me & beatissime Nymphæ a questo mio blaeterare & agli femelli & terri-  
 geni, & pusilluli Conati, si aduene che in alchuna parte io incautamente

A

Abb. 8. Aus der Hypnerotomachia des Poliphilus. Venedig.

Aldus Manutius 1499.

wölbeflächen, die keine klare Raumgrenze bilden; von  
 den farbigen Glasflächen, die die Außenwelt abschließen,

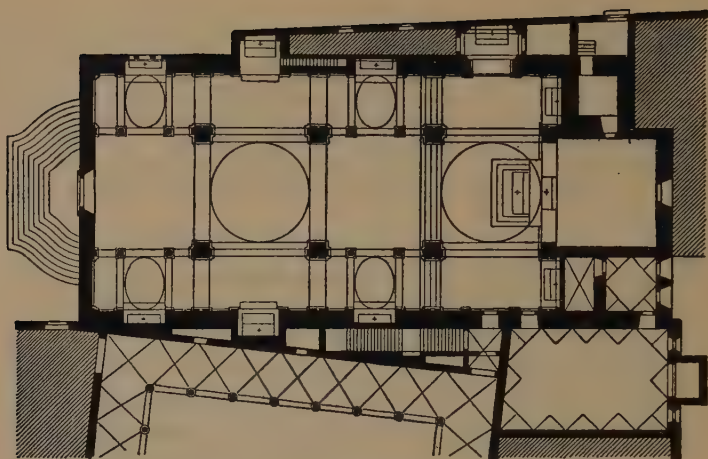


Abb. 9. Arezzo, Badia (Klosterkirche).

aber doch nicht eigentlich raumformende Wände sind, gar nicht zu reden. Neu, viel stärker als in der frühen christlichen Kirche, ist das dynamische Leben des Baues. Widerstandslos werden wir mit diesen aufwachsenden, aufschießenden Gliedern emporgezogen, und dann geht die Bewegung in den Galerien, Fensterreihen, Kapitälfolgen, Schlußsteinen hin unaufhaltsam in die Tiefe. Dort endlich, um und über dem Altar, kommt die Bewegung abermals aufsteigend in unermeßlicher Höhe zur Ruhe (Tafel 8).

Und demgegenüber nun eine Kirche der Renaissance. Der Grundriß (Abb. 9) zeigt eine Folge von Raumgruppen, so zusammengeschlossen, daß jedesmal ein Teil zwei Gruppen angehört. Ein quadratischer Mittelraum mit einer Kuppel überwölbt, von rechteckigen, mit Tonnengewölben gedeckten Räumen umgeben, bildet die einzelne Raumgruppe, eine Folge solcher Gruppen



Abb. 10. Arezzo, Badia.

das Ganze. Es wird dem Auge und dem Raumsinn leicht gemacht, aus dem rhythmischen Hintereinander der kleineren und größeren Räume in den drei Schiffen die in sich geschlossenen Einzelorganismen herauszufinden und aus der Verbindung dieser selbständigen Einzelteile die harmonische Gesamtkomposition in der nachschaffenden Phantasie lebendig zu machen. Man überzeugt sich leicht: das ist wirklich die vollkommeneren Wiederholung des karolingischen Kirchenbaues! Dabei sind alle einzelnen Räume stereometrisch einfach gestaltet: Parallelepipedon, Halbzylinder, Halbkugel usw. Überall ist der Raumschluß, die Raumgrenze fest und klar. Auch im Aufbau herrscht die vollendete Ruhe, die eine ausgewogene Statik gibt (Abb. 10): tragende Pfeiler, Gebälk, Bogen, Decke, alles in wohlbemessenen Verhältnissen, in Harmonie. Hier also die Schönheit sicher und klar geformter Räume, dort (in der gotischen Kathedrale) die Gestaltung leidenschaftlichen Empfindens — der Sehnsucht aus dem Diesseits hinaus — im dynamischen Leben des Baues.



# Von Schopff, Zahn vnd Schwantz.

**E**n viel den Schopff/Mäen vnd Schwantz belanget/sindet man vielerley meinunge dauon/Eines theils findt in dem Zahn/der Schopff/Mäen vnd Schwantz sol gar dicke vnd lang sein / die andern wollen das wiederpiel/Es geben auch etliche für / das die Haer stärck / grob spießig / vnd etwas fraus sein solen/derer meinunge bin ich feiner / denn so die Mäen vnd Schöpff dick sein / so ist auch der Hals/darauff die Mäen wechset/ gemeiniglich dick/ vnd darzu auch seucht / sonst fündte so viel Haer darauff nicht wachsen/Das aber die dicken vnd seuchten Helse nicht gut sindt/sondern in vielen dingen schedtlich/wird hernach gemeldet. Herwieder solte der



*Accelerat, fraudemque trahens, iramque sequacem,  
Pertentat sensus, animosque in prælia versat  
Crudelis. Primos irati Numinis astus  
Concipiunt populi faciles; Regisque supremos  
Accenso Proceres expectant pectore nutus.*

*Vt quoties Sylvis frondentibus incidit ignis,  
Nec ramos, nec adhuc umbrosa cacumina victor  
Corripuit, pingui furtim sub cortice fumant  
Robora, vel flammis frondes crepitantibus ardent,*

PPP

Endlich die Wandlung vom Barock zum Klassizismus. Die sog. Deutsche Renaissance hatte neben der Schwabacher Schrift, die die eigentliche deutsche Renaissanceschrift ist, auch noch die Fraktur geschaffen. Die Fraktur trägt den Keim barocken Empfindens in sich (Abb. 11). Das Zurückgreifen auf die gotische Textur für die Kleinbuchstaben und die Verbindung dieser Buchstabengruppen mit den Fraktur-Großbuchstaben ist das Wichtige. Auf diesem Wege erlangt man eine Unterordnung der Kleinbuchstabengruppen unter die großen Anfangsbuchstaben. Und diese charaktervoll geformten und auf das reichste bewegten Großbuchstaben beherrschen durchaus jedes Wort, das sie eröffnen. In ihnen lebt sich erneut ein wieder wach gewordenes dynamisches Bedürfnis aus, und man fühlt deutlich, wie nahe verwandt die Freude an der mannigfach verschlungenen freibewegten Linie an sich jener Lust am irischen oder angelsächsischen Geriemsel und am gotischen Gitterwerk des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts ist. Auch die romanische Welt hat in der Aufnahme der Kursive (Abb. 12) die Renaissanceschrift bewegt und lebendig gestaltet. Auch hier ist die flüssige Verbindung der Buchstaben zu fortlaufendem Bewegungszug und die Durchsetzung des Schriftbildes mit leichtgeschwungenen Großbuchstaben ein deutliches Kennzeichen des Verlangens nach stärkerem Ausdruck bewegten Lebens.

Und abermals wird solcher Neigung zu erneuter Dynamik ein Ziel gesetzt in der Wiederaufnahme der reinen karolingisch-ottonischen Minuskel, wie sie die Renais-

La source de l'ennui , c'est la monotonie :  
Changez donc à propos d'effet & d'harmonie.  
Choisissez avec art ; saisissez tour-à-tour  
Ce qui fait la beauté de chaque instant du jour.

Tantôt , pour nous séduire , ingénieux Protée ,  
Imitant du matin la couleur argentée ,  
Sur nous d'un calme heureux versez la douce erreur.  
Tantôt pour exciter la crainte & la terreur ,  
D'un funeste ouragan peignant l'horreur extrême ,  
Empruntez des beautés de ce désordre même.

Mais , si le Dieu du jour , brillant , victorieux ,  
Au milieu de son cours , reparoît dans les cieux ,  
Respectez un éclat que l'art ne sauroit rendre ;  
Ou , si jamais au moins vous osez l'entreprendre ,  
Par un détour adroit sauvez l'illusion.  
Que d'un objet choisi l'interposition  
Soit à l'art des couleurs , ce qu'est à l'éloquence ,  
Faute d'expressions , l'adroite réticence.

Offrirez-vous Renaud , dans cet instant du jour ,  
Mollement enchaîné dans les bras de l'amour ?  
Armide aura fait naître un myrthe , dont l'ombrage  
Sur le disque brûlant forme un léger nuage ;  
Et ces rayons si vifs , échappés au hasard ,  
Pour fixer le moment , feront l'effet de l'art.

Abb. 13. Aus: Watelet, L'art de peindre. Paris 1760.

sance erneuert hatte (Abb. 13). Daß auch in den Schriften der Denkmäler an die Stelle bewegter Kursive wieder die römische Kapitale tritt, ist dabei selbstverständlich.

Auch hier ist es nicht schwer zu zeigen, wie diesem Wandel abermals ein Wandel in der großen Kunst entspricht. Über das starke dynamische Leben einer Fassade wie der des Mitteltraktes am Pommersfeldener Schlosse wird man sich nicht täuschen können. Wie hier der ganze Aufbau ein Körper geworden ist mit Sockel, Hauptteil und Bekrönung, wie die in diesem Körper gesammelte Kraft von der Seite her nach der Mitte anschwillt, wie das Ganze sich vorwölbt, wie die Dynamik insbesondere in den Säulenpaaren fühlbar wird, wie die von diesen Säulen getragenen Gebälkverkröpfungen einen Aufbau hochhalten, der den Giebel durchstößt, und über dem die Spannung sich endlich in plastischen Gruppen löst, das ist von solcher Kraft, daß man das körperliche Leben dieses Baues in Schwelung und Hochdrang mitempfinden muß (Tafel 9a).

Stellen wir dem einen Bau des Klassizismus gegenüber, so ist ja gewiß deutlich, daß auch hier die Funktion der Bauglieder sich körperlich ausspricht, daß aber das Verhältnis von Stütze und Last durchaus ausgeglichen, und daß demgemäß dem Ganzen die Ruhe des Gelagerten und Geschichteten gegeben ist, nicht aber der leidenschaftliche Ausdruck sieghafter Überwindung eines vorausgesetzten Widerstandes (Tafel 9b).

Und endlich: vergleichen wir noch zwei Altäre dieser Zeiten miteinander! Hier (Tafel 10) sind die Architekturglieder in seltsam bewegte Gebilde umgeschaffen. Rahmenteile lösen sich los, bäumen sich auf; Stücke eigentümlich geschwungener Verdachungen scheinen gegeneinander vorzustoßen; im Aufsatz durchfährt gar

das Mittelstück den vorgebogenen Rahmen und treibt eine bewegte Gruppe hoch. Überall sind leidenschaftlich agierende Figuren und Figürchen mit wehenden Gewändern gelagert. Alles ist voll Leben und Bewegung, das Ganze ein vorüberrauschendes Schauspiel, ein Geschehnis mehr als ein Aufbau. Und demgegenüber ein Altar in der Klosterkirche Salem aus lauter stereometrisch einfachen Körpern zusammengesetzt, geschichtet, gebaut, mit Figuren bestellt, mit dicken, kompakten Girlanden behängt; feste, klare, rationale Form; kein Geschehen, sondern dauerndes Sein, Ruhe, Ewigkeit.

So haben wir uns denn überzeugt, daß jeder der drei Wandlungen in der Geschichte der Schrift, die wir uns hier vergegenwärtigt haben, auch eine Wandlung in der großen Kunst entspricht. Und zwar handelt es sich in allen drei Fällen hier wie dort nicht um Veränderungen, wie sie jede organische Weiterentwicklung der Kunst mit sich bringt, sondern jedesmal um eine Art grundsätzlicher Umkehr. Wenn ich eine knappe Formel finden soll, würde ich etwa sagen: in allen drei Fällen wird eine dynamisch wirkende Kunst durch eine Kunst des schönen Seins abgelöst. Was heißt nun dies? Was besagen diese Worte „Dynamik“ und „schönes Sein“?

Ich hole etwas weiter aus. Alles künstlerische Gestalten fließt aus zwei Grundkräften. Die eine wurzelt in der Hingabe an die Wirklichkeit. Der Künstler sucht diese Wirklichkeit, deren Herrlichkeit er empfindet, die er liebt, sich zu eigen zu machen, indem er sie formt, im schönen Raum, im schönen Körper, im schönen Bild



der Welt. Die andere gestaltende Kraft wurzelt im Ich. Dem Künstler gilt die vielfältige Schönheit der Welt nichts; er kennt und liebt nur die Stimmen und Gesichte seines eigenen Innern. Dessen Jammer und dessen Seligkeit, Sehnsucht und Heiligung auszusprechen, ist sein Hauptanliegen. In jenem Falle spiegelt das Kunstwerk ein Stück Wirklichkeit wider, so wie diese Wirklichkeit, mit den Augen des Künstlers gesehen, eigentlich ist: schönes Sein. Im anderen Falle ist die künstlerische Form nur Symbol der Wirklichkeit. Nicht wie diese Wirklichkeit eigentlich beschaffen ist, oder aussieht, will sie uns zeigen, vielmehr will sie uns erregen: die Empfindung des Künstlers will sie in uns erwecken. Auf die Kraft der Form, den geistigen Zustand des Schaffenden auf uns zu übertragen, kommt es an, auf ihre Dynamis.

Dabei ist es aber nun nicht so, daß diese zwei Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens einander völlig ausschließen. Auch das — scheinbar — treueste Abbild der Welt verrät immer etwas von der Empfindung des Künstlers — selbstverständlich. Und auch der subjektivste Expressionismus bleibt, wenn er verstanden werden will, auf den Stoff, auf die Elemente der Wirklichkeit angewiesen: anders kann er sich nicht mitteilen. So bezeichnen also jene beiden Möglichkeiten sozusagen die beiden Pole, zwischen denen sich alles künstlerische Schaffen abspielt. Jede Zeit, jedes Volk, ja jeder einzelne Künstler ist beiden verpflichtet. Aber freilich: das Verhältnis, in dem die beiden im einzelnen Falle wirksam sind, das kann ganz verschieden sein. Ich will nur so viel

noch andeuten. Ganze Zeiten können unter dem Vorzeichen des einen Pols stehen, andere unter dem des anderen. Und zwar sind es die Zeiten des Glücks — wenn ich abgekürzt so sagen darf —, in denen sich der Mensch mit ruhiger Seele der Bewunderung der Welt überläßt; Zeiten des Unglücks, in denen das gequälte Ich seine Not und sein Verlangen nach Hilfe kundgibt. Weiter läßt sich sagen, daß ganze Völker vorwiegend nach der einen, andere nach der anderen Seite hin begabt sind. Endlich kommt dazu die spezifische Anlage des einzelnen Künstlers: ist sie sehr stark, so vermag er dem Schaffen einer ganzen Epoche in seinem Sinne das Gepräge zu geben. Genug: so erklärt sich zur Genüge der Wellenschlag in der Entwicklung der Kunst. Und sehen wir nur auf die Hauptsignatur der großen Perioden, so ist nunmehr deutlich: auf die mächtigen Zeiten einer die Welt bejahenden Kunst — Antike, karolingisch-ottonisches Zeitalter, Renaissance, Klassizismus (und neunzehntes Jahrhundert) — folgen jeweils Zeiten der Absage an die Welt, oder doch Zeiten des gesteigerten Ausdrucks seelischer Bedürfnisse (frühchristlich-merowingische Kunst, Gotik, Barock, Expressionismus).

Nun endlich erneuern wir die Frage, von der wir ausgegangen sind: Wie steht es mit der Wandlung, die offenbar in unseren Tagen einsetzt? Handelt es sich auch hier um den Gegensatz von Welt und Ich, das Ringen einer Kunst dynamischer Wirkung mit einer Kunst des schönen Seins? Das hätte man vielleicht glauben können damals, als der Expressionismus so siegesgewiß der Malerei der neunzehnten Jahrhunderts ein Ende bereitete.

Heute aber, in unserem Falle, geht es um anderes, geht es um mehr. Nein, die Krisis unserer Tage hat mit den drei großen Wandlungen der Vergangenheit, die wir betrachtet haben, keine innere Verwandtschaft. Oder doch — eine: ganz so wie einst hat auch heute diese Krisis nicht allein die Schrift befallen, sondern offenbar mindestens das ganze Gebiet der sogenannten angewandten Kunst, die Architektur voran. Wenn wir uns dies klar machen, begreifen wir aber auch sofort: der Gegensatz zwischen weltbetonter und ichbetonter Kunst mag dabei irgendwie mit im Spiele sein, zunächst und vor allem aber handelt es sich um einen Kampf ganz anderer Art, um die Absage an allen Historismus. Es ist dies. Als die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts, die letzte, die aus sich heraus eine eigene große Kunst geschaffen hat, ihr Ende fand, da hat das Bürgertum, das an ihre Stelle trat, nicht die Kraft aufgebracht, eine neue Kunst zu schaffen. Höchstens von der Malerei könnte man — mit gewissen Einschränkungen — in diesem Sinne reden. In der Hauptsache aber begnügte sich die neue bürgerliche Gesellschaft, intellektuell orientiert wie sie war, damit, aus ihrem großen und genauen Wissen heraus, Kunst der Vergangenheit mehr oder weniger frei (übrigens oft genug keineswegs unkünstlerisch) zu reproduzieren. Ich brauche davon nicht ausführlich zu reden. Gegen diesen Historismus hat schon gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Sturm der Jüngern eingesetzt. Der „Jugendstil“ war ein — übrigens sehr ernstes — Vorspiel. Technische Errungenschaften, wirtschaftliche Erwägungen haben die Krise ungeheuer verschärft. Heute gibt es keine

Brücke mehr, auch nicht vom besten Bau dieser Epoche, herüber zum Bau einer modernen Fabrik. Man denke nur Messels Darmstädter Museum etwa neben dem Chile-Haus in Hamburg. Man kann zugeben: die neuere Baukunst ist auch unter den Händen der Architekten, die von der offiziellen Baukunst herkamen, immer sachlicher geworden. Und es liegt unleugbar ein sehr feiner Reiz z. B. in neuklassischen Häusern, wie sie etwa Thiersch baut: die knappe, sachliche Form vereinigt sich mit einer zarten, feinen Erinnerung an Antike: das Ganze höchst kultiviert, allerbesten Geschmack. Aber eben Geschmack, nicht Kunst, sagen die Gegner, nicht Notwendigkeit des zwanzigsten Jahrhunderts, wie es wirklich ist.

Von der Schrift gilt dasselbe. Kann man nicht neben jene neuklassischen Häuser eine unserer neueren und neuesten Mediäval-Schriften stellen? Ist da nicht dieselbe Verbindung von Sachlichkeit, auch einer (bisweilen!) sogar starken Originalität mit einem letzten Hauch historischen Bewußtseins (Abb. 14)? Und ist es nicht gerade dies, was solchen Schriften ihren besonderen Zauber, den Zauber des Kultivierten gibt?

Aber eben dies will man nicht mehr. Die Jüngeren, die Schaffenden sagen: Wir sind übersättigt mit Tradition. Sie hemmt, sie lähmt uns überall. Es ist genug des Überkommenen: wir wollen endlich auf eigenen Füßen stehen. Jener Begriff einer vom Wissen und Kennen genährten Kultur ist nicht mehr der unsere. Ohne Umweg, gerade heraus, und nicht in Fremdworten wollen wir sagen, was wir empfinden. Darum müssen wir von vorn



**H**ERAUS IN EURE SCHATTEN, REGE WIPFEL  
 Des alten heil'gen dichtbelaubten Haines,  
 Wie in der Göttin stilles Heiligtum,  
 Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,  
 Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,  
 Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.  
 So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen  
 Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe,  
 Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.  
 Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,  
 Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,  
 Das Land der Griechen mit der Seele suchend;  
 Und gegen meine Seufzer bringt die Welle  
 Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.  
 Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern  
 Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram  
 Das nächste Glück vor seinen Lippen weg.  
 Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken  
 Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne  
 Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo  
 Sich Mitgeborne spielend fest und fester  
 Mit sanften Banden an einander knüpften.  
 Ich rechte mit den Göttern nicht; allein  
 Der Frauen Zustand ist beklagenswert  
 Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann,  
 Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.  
 Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!  
 Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.  
 Wie enggebunden ist des Weibes Glück!  
 Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,  
 Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar  
 Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!  
 So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,  
 In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.

Abb. 14. Tiemann-Mediäval.

anfangen. Gegeben ist als Ausgangspunkt das lateinische Alphabet. Entkleiden wir es also seiner historischen Schnörkel, führen wir es sozusagen auf seine Urform zurück. Dabei soll diese Form zugleich, soweit immer

# M I T T E I L U N G E N

## Die Jubiläumstagung des Bundes Deutscher Architekten in Frankfurt a. M. und Köln

Der B.D.A. ist im Jahre 1903 in Frankfurt a. M. gegründet worden. Zur Erinnerung an dieses Ereignis findet vom 20. – 22. Juni eine Jubiläumstagung in Frankfurt a. M. statt mit einer Festsitzung im Römer, an welcher unter anderen Stadtrat May über die neue Bautätigkeit der Stadt sprechen wird, als Auftakt zu der nachfolgenden Besichtigung der Neubauten. Vom 22. – 25. Juni folgt sodann der Bundestag in Köln; hier hält unter anderen Prof. A. E. Brinckmann einen Vortrag über „Studienreisen von Architekten in fünf Jahrhunderten“. Sowohl in Frankfurt wie in Köln finden aus Anlaß dieser Tagung Architektur-Ausstellungen statt; die Frankfurter wird am 21. Juni im Haus Werkbund eröffnet.

Wir haben Herrn Dr. Fritz Rupp, den Syndikus des Landesbezirks Hessen, Hessen-Nassau des B.D.A., gebeten, über die Bedeutung der Jubiläumstagung für die Geschichte des B.D.A. sich hier zu äußern, und geben seinen Bericht mit einigen durch die Knappheit des Raumes bedingten Kürzungen wieder.

Der Bund Deutscher Architekten, der am 21. Juni in Frankfurt am Main, der Stätte seiner Gründung, das fünfundzwanzigjährige Bestehen feiert, hat mit dem alten Verbands nur noch den Namen gemein. Feinsinnige, an der Zeit krankende Baukünstler waren es gewesen, die sich in der alten Reichsstadt zusammenfanden, um eine Gemeinschaft aus der Taufe zu heben, deren künstlerische Sendung in der Schaffung des neuen Bauliters erblickt wurde. War es ein Zufall, war es eine absichtliche Geste, daß man zu dem geschichtlichen Akt eine Stadt auswählte, deren pomphafte Greuel einer historisierenden Architektur jedem Fortschritt hindernd in den Weg traten? Einerlei. In einem Punkte wußte man, was man wollte, in der Frage nach dem, was geltehen soll. Los von der Vergangenheit und hinein in eine lebendige Gegenwart war der Heroldsruf des neuen Bundes, und wer wird beistimmen, daß die Bewegung von nachhaltiger Wirkung auf die deutsche Baukunst gewesen ist! Der Enderfolg blieb jedoch aus. Daran trägt zweifellos das kaiserliche Deutschland mit seiner dilettantenhaften Bevormundung der Baukunst schwere Schuld. Immerhin leben wir aber nicht in einem Jahrhundert mittelalterlicher Standesherrschaft, in dem ein prunkhaftes Zurschauftragen von Macht und Reichthum eines überlegenen Herrscherwillens das Antlitz der Kultur bestimmte. Dem freischaffenden Architekten verblieb in der Zeit vor dem Weltkrieg außerhalb der öffentlichen Bautätigkeit ein hinreichendes Arbeitsfeld, um sich durchsetzen zu können. Sollte daher das Ausbleiben gehogener Hoffnungen nicht auch andere Ursachen, vor allem solche innerer Natur haben?

Der unglückliche Ausgang des Weltkrieges und die damit verbundene Betonung rein wirtschaftlicher Momente brachte im Jahre 1919 den Zusammenbruch der Privatarchitekten Deutschlands zu einer berufsständigen Vertretung unter Führung des Bundes Deutscher Architekten. Diese Entscheidung ist den alten Bundesmitgliedern nicht leicht gefallen. Vermögen wir es uns doch theoretisch sehr wohl vorzustellen, daß man sich mit einer Interessengemeinschaft begnügt hätte, der die Lösung aller wirtschaftlichen Aufgaben zugeteilt wäre, während sich der Bund Deutscher Architekten ausschließlich der künstlerischen Fragen des Berufes angenommen hätte. In der Praxis wäre es aber anders gekommen. Denn auch diese Interessengemeinschaft konnte nur auf öffentlich-rechtlicher Grundlage gemäß der Reichsverfassung erfolgen, wenn sie in der Vertretung rein beruflicher Angelegenheiten als die zuständige Organisation angesehen werden wollte. Richtiger war es daher gewesen, in die neue Organisation hineinzugehen und allen Einfluß aufzubieten, daß in den Sitzungen die künstlerische und moralische Verantwortung des Architekten der Öffentlichkeit gegenüber im Sinne der Standesaufsicht des Bundes Deutscher Architekten zum Ausdruck kam. Vielleicht ist es heute angebracht, die Sitzungen auf die Verfolgung standespolitischer Ziele hin nachzuprüfen, wobei jedoch darauf zu achten ist, daß ev. Abänderungen nicht die Organisation als berufliche Vertretung der freien Architektenchaft innerhalb des Reichsgebietes gefährden.

Und wie auch über den Sitzungen des heutigen Bundes Deutscher Architekten die Sonne nicht stille steht, erblicken wir in dem aufkommenden Bestreben, Anhänger bestimmter Kuntrichtungen in Gruppen mit einem künstlerischen Eigenleben zusammenzufassen, ein Beginnen, das der Klärung der Frage nach dem neuen Zeitstil nur dienlich sein kann. Die Voraussetzung hierzu wird immer die soziologische Einstellung des schöpferischen Künstlers sein, die anzuknüpfen hat an den geistigen Gehalt und die Innerlichkeit des Lebens. Sie ist also zunächst vorwiegend individualistischen Charakters, um in dem Augenblick des gestaltenden Vorgehens universalistischen Einflüssen zu erliegen. So mögen dem Individualismus in der Baukunst Strömungen und Richtungen Rechnung tragen, der Universalismus wird in der berufsständigen Vertretung betont. Gruppen und Bund, die symbolisieren die Gesellschaftslehre in ihrer tiefsten Bedeutung, das heißt, über den Teilinhalten nicht das Ganze aus dem Auge zu verlieren.

Und dieses Ganze verweist uns auf die Tatsache, daß das künstlerische Schaffen nur eine, wenn auch das Niveau ausschlaggebende Seite des Gesellschaftslebens ist. Es darf dem Bundes Deutscher Architekten daher niemals gleichgültig sein, was für Kräfte die eigene Entwicklung bestimmen, und er wird ganz in

158

Abb. 15. Aus: Das Neue Frankfurt. 1928.

möglich, den Laut nachmalen (das den Laut bildende Organ oder den Klang), und sie soll endlich so leicht lesbar sein wie möglich. Reden wir nicht mehr von Kunst, ergeben wir uns lieber der Logik unserer Aufgabe, so wird uns dieser Weg sicher aus dem Trümmersfeld der Überlieferung herausführen (Abb. 15).

So tönt die Theorie. Und wer sollte nicht heraus hören, daß in ihr der Notschrei einer sehr echten, starken Empfindung laut wird! So viel man im einzelnen ein-

wenden mag — und man kann recht viel einwenden —, man darf sich über den Ernst der Krise nicht täuschen.

Aber welche Aussichten hat denn nun diese Bewegung? Und vor allem: wie sollen wir uns ihr gegenüber verhalten? Meine Damen und Herren! Es kann nicht die Aufgabe des Historikers sein, zu prophezeien oder gute Ratschläge für die Zukunft zu geben. Dennoch will ich mich nun doch nicht einfach vornehm und vorsichtig schweigend zurückziehen in dem Augenblick, da Sie gewissermaßen die Nutzenanwendung meiner ganzen langen Rede von mir erwarten. Aber was ich nun noch zu sagen habe, das sage ich wahrhaftig ohne jeden Anspruch auf Unfehlbarkeit, das sage ich lediglich als ein beliebiger Beobachter, der sich bemüht, ohne jede historische oder praktische Voreingenommenheit der Wirklichkeit gerecht zu werden.

Zunächst: ich meine durchaus nicht, daß das Ergebnis unserer Betrachtung Resignation sein müsse. Jede Generation hat ihre Aufgabe. Erfüllt sie die ganz, so dient sie damit auch der Gesamtentwicklung am besten. Die Aufgabe der Generation von 1900 bis 1925 ist im wesentlichen erfüllt. Aber mir scheint, es bleibt dieser Generation auch für die nächste Zukunft noch einiges zu tun übrig. Es ist doch einfach unmöglich, daß wir jetzt auf einmal alle miteinander jeder Art von alter Kunst absagen. Wir werden nicht darauf verzichten wollen, alte Musik, Bach, Mozart, Beethoven zu hören. Wir werden nicht darauf verzichten wollen, nicht verzichten können, Goethe zu lesen. Nun gut: ich bekenne, ich will Goethe nicht in Bauhaus-Schrift lesen. Das ist

nur ein Beispiel. So, wie wir sind, können wir die Schriften überlieferter Prägung, Antiqua und Fraktur mit ihren Unterarten, für einen ganzen großen Kreis von Aufgaben einfach noch nicht entbehren. Es mag sein, daß das einmal anders wird. Auf absehbare Zeit aber ist es so. Und danach müssen wir handeln.

Aber gewiß; für andere Aufgaben, zum Druck der Äußerungen der Gegenwart wird man mehr und mehr neue Schriften schaffen müssen. Immerhin, auch da brauchen wir nicht so ganz widerstandslos alles hinzunehmen, was der Tag bringt. Ich weiß nicht, ob es wirklich die ernste Meinung der Reformer ist, es könnte gelingen, eine Art Normalschrift zu finden, bei der sich alle Welt zu beruhigen hätte. Das wird natürlich nie gelingen. Setzen wir den Fall, das Unerhörte geschähe: alle irgendwie maßgebenden Instanzen einigten sich heute in der Anerkennung einer bestimmten Schrift, als der sachlichsten, zweckmäßigsten, wirtschaftlichsten, lesbarsten: würden wir nicht morgen eine zweite noch sachlichere, noch zweckmäßigere usw. haben, und in einem Vierteljahr ein halbes Dutzend? Und selbst wenn es gelänge, die deutschen Schriftgießereien auf die Erzeugung und den Vertrieb nur einiger wenigen „sachlichen“ oder „logischen“ Schriften sozusagen festzulegen, würde sich die Kunst dabei beruhigen?! Gott sei Dank: nein! Wie kann man glauben, die künstlerische Phantasie des Menschen könnte je darauf verzichten, eine so herrliche Aufgabe, wie sie der graphische Ausdruck der menschlichen Rede darstellt, immer erneut anzugreifen! Ich weiß wohl: man meint in jenen Kreisen,



hier wie im Wohnhausbau habe nicht Kunst, nicht die Phantasie das Wort, sondern die Logik, der rechnende Verstand. Das ist Selbsttäuschung. So stark die Anregungen sein mögen, die dem schaffenden Architekten aus wirtschaftlichen oder technischen Erwägungen zufließen, was seine Berechnung zum Bauwerk macht, ist die Leistung der gestaltenden Phantasie, ist Kunst. Und so steht es auch mit der Schrift. Immer wieder wird die Phantasie, die Kunst sich ihr zuwenden. Fünf Jahrtausende Schrift sind Zeuge.

Damit rede ich nicht irgendeinem Historismus das Wort. Ich kann mir denken, daß die Schriften der nächsten Jahrzehnte den Zusammenhang mit der geschichtlichen Überlieferung noch weiter aufgeben, daß sie wirklich „moderner“ werden. Und es ist kaum fraglich, daß sie, um das zu werden, aus praktischen Erwägungen starke Anregungen schöpfen können. Nur muß man wünschen, daß ihre Gestalter dann sich jene Erwägungen nicht so dilettantisch leicht machen möchten, wie das bisher geschehen ist. Um darüber nur dies zu sagen: nicht die primitivsten Formen sind die lesbarsten, sondern vielmehr in bestimmtem Sinne charakteristische. Wie eine Schrift der Sprache kongenial sein könne, davon hat vor kurzem Wilhelm Niemeyer in München so ausgezeichnet gesprochen, daß man fordern muß: wer sich heute irgend ernsthaft mit dem Problem der Schrift beschäftigt, muß diese glänzenden Darlegungen eingehend studieren. Und endlich: auch in Hinsicht auf die Wirtschaftlichkeit einer Druckschrift liegen Erfahrungen vor, die ganz gewiß nicht durch

einige wohlgemeinte Allgemeinheiten aufgewogen werden können. Kurzum: wenn man auf Sachlichkeit in der Schrift dringt — und man tut recht daran — dann soll man diese Sachlichkeit auch ernst nehmen, dann muß man sich um die Probleme, die hier vorliegen, auch wirklich kümmern. Sonst bleibt die Sachlichkeit eine leere Redensart.

Auch dann aber, davon bin ich allerdings fest überzeugt, werden alle diese sachlichen Überlegungen nur Zunder darstellen können: entzünden muß ihn der göttliche Funke der Phantasie, wenn ein Feuer entstehen soll, das erwärmt und erfreut. Nicht bildlich gesprochen: wenn eine Schrift werden soll, deren Form von innerer Notwendigkeit zeugt, dazu braucht es den Künstler. Und so ergibt sich denn für uns andere die einfache Lehre: überlassen wir auch für die Zukunft die Führung den Männern, die künstlerisches Gefühl haben. Sie werden das künstlerische Leben unserer Zeit wachsam verfolgen. Sie werden mit scharfem Blick erkennen, wo sich ein Ansatz, eine Möglichkeit neuer, echter und darum notwendiger Gestaltung im Gebiete der Schrift zeigt, wo etwa ein Künstler auf den Plan tritt, der in besonderem Sinne Anlage und Fähigkeit zeigt, Schrift zu schaffen. Wie in dem vergangenen Vierteljahrhundert Otto Eckmann, Peter Behrens und Rudolf Koch uns Schriften geschenkt haben, die ganz gewiß viel mehr Ausdruck ihres Wesens und ihrer Zeit waren und sind, als historizistische Gebilde, so werden auch in Zukunft die Künstler nicht fehlen, die aus innerer Notwendigkeit Schriften schaffen, so gut und überzeugend wie der

beste moderne Bau einer Fabrik. Es wird nur darauf ankommen, sie zu finden. Daran aber lassen Sie uns nicht zweifeln: Leben, Entwicklung wird unser schönes Arbeitsgebiet nur haben, wenn ihm immer wieder künstlerische Kräfte dienen, künstlerische Kräfte, wie sie überall da notwendig sind, wo Geistiges verbindliche sinnliche Form gewinnen soll.

---

SONERANT ET POCVLAPONVNT  
 ERLIMINALAETAFREQUENTES  
 VSSIDISCVMBEREPICTIS  
 ENEAEMIRANTVRIVLVM  
 VLTVSSIMVLATAQVEVERBA  
 ACROCEOVELAMENACANTHO  
 PESTIDEVOTAFVTVRAE  
 EQVITARDESCITQVETVENDO  
 ERPVEKDONISQMOVETVR  
 AENEAE COLLOQTEPENDIT  
 ITLEVITGENITORISAMOREM

UAXAUIENOPRACC  
 NANTIBUSEILACIN  
 TIBUSINILLISDIEBUS  
 CTORACNEHIENOC  
 HACECIANICRINI  
 ENIMINDIEBUSIL  
 LISTRIBULATIONES  
 QVILESNONIUCRAN

Tafel 1.

a (oben): Kapitalschrift, 4. Jahrh.

b (unten): Unzialschrift, 5. Jahrh.





decem et octo conuenienter apud  
episcopos in antithemate inde  
qui uir rex inde ex positionibus  
pre quoque prudem iam mortuura  
tibi patenter uirer cuinica ena in  
curae quantum salu pro opinionibus  
perturbat et contra humanum  
iudicium cum paucis ratellibus  
nii in pugna sed non licet tibi  
potenti etiam in portu pra  
extant enim litterae quibus id  
criminosum putat pietas esse si  
docetur claudu uerborum sancta  
legentium claudie claudie in per

diuinae uocis animatum  
intra euangelicam predica  
tionis ostenderet Ut quis hec  
legens sciret Cui initium carnis  
In dno a ihu aduentus hoc  
ut oculum caro deberet at  
noscere atq. in se uerbum uos  
quod in consonantibus per orationem  
inueniret De inq. et pfecta

Tafel 2.

a (oben): Halbunzialschrift, 509/510.

b (unten): Angelsächsische Schrift, 8. Jahrh.



EXPLICIT LIBER PRIMUS







*et debet gaudere*

& item digesti sur ganz; Quod  
uero restat post <sup>namq[ue] sermone</sup> uigiliat a fre  
tibus quipstel teni uellec donu  
aliquid indi genz medietationi  
in fer uiat; Apoc[alyptica] cha ccu usq[ue] ced  
supre dic dat: nobembres sic tem  
pere a hortet ut uigilicorum agen  
dec par uis simo inter uallo quo  
fre ares ced necessit[er] nature  
ex earz; Mox macuati ni qui in  
cipiente luce agen di s sub sequant;  
quanti psal midicen di s hoc t in horis

**H**ie mis tem pore supre scyp to  
in py mis uer su ter cio dicen  
dum; On e lcc bi mea apenes & or  
meum ced nunti aut lccu dem tuc  
Cui sub iun gen dus est aer t[er]ris  
psal m[us] & gl[ori]a; post hunc psal





Tafel 5.

a (oben): Irisches Ornament.

b (unten): Karolingisches Ornament.





Tafel 6.

- a (oben): Altchristliche Kirche (Rom, S. Paolo).  
 b (unten): Ottonische Kirche (Hildesheim, St. Michael).





a dō cōmissis. feralis exitu aliq̃o  
 remediū quereñt. p̃ q̃o egre mte  
 ab imminētis mali contagione  
 subtracte. meliorib⁹ occupate stu  
 dijs tenerent. Inungit m̃ ut ec  
 clasticam hystoriā. quā uir erudi  
 tissim⁹ eusebius cesariensis greca  
 sermone conscripserat. in latinum  
 uerierē. Cui⁹ lectione anim⁹ audi  
 entū iuctus. dū noticiā rerū gesta  
 rum auichus pett. obliuionem.



VM HEC ROMÆ AGVNT  
 bo. in liguribus regebant  
 uelut natus ad continen  
 belloꝝ romanis militaren  
 nec alia puincia militem i

acuebat. Nam asia & amenitate urbium &  
 maritimas q̃ rerū & molliti a hostium regi  
 q̃ fortiores exercitus faciebat. p̃cipue sub  
 solute ac neglegenter habiti sunt. itaq̃ aspi  
 threcia & exercitatioꝝ hostis magna clac

Tafel 7.

a (oben): Gotische Minuskel, 1191.

b (unten): Humanistenschrift, 1453.

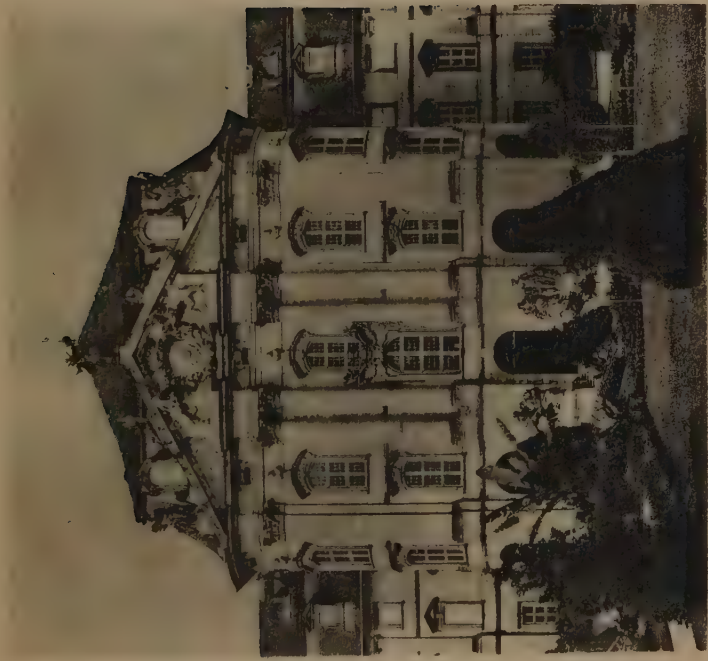




Tafel 8.  
Gotische Kathedrale (Eu).







Tafel 9.

- a (links): Pommersfelden, Schloß, 1711.
- b (rechts): Berlin, Neue Kirche, 1780.





Tafel 10.

a (links): Barock-(Rokoko-)Altar in Ottobeuren, 1750/60.

b (rechts): Klassizistischer Altar in Salem, 1774.



KLEINER DRUCK 10 DER GUTENBERG-GESELLSCHAFT  
ES STIFTETEN:

Satz und Druck in Poliphilus-Antiqua die Roßberg'sche Buchdruckerei,  
Leipzig; die 10 Lichtdrucktafeln der Graphische Großbetrieb C. G. Rö-  
der, Leipzig; die Druckstöcke für die Textabbildungen die Bauersche  
Gießerei (G. Hartmann), Frankfurt a. M.; den Einband die Großbuch-  
binderei Hübel & Denck, Leipzig; Zerkall-Bütten, Umschlagpapier und  
Titelschildchen die Papierfabrik Zerkall, Renker & Söhne in Zerkall.



PB-3957  
513-24





98577

Z

113

K21

98577

Kautzsch, Rudolf

Wandlungen in der  
Schrift und in der  
Kunst

DATE

MY 16 '69 ISSUED TO

AP 8 '70 D. Sears

Kautzsch  
Wandlungen

THEOLOGY LIBRARY  
SCHOOL OF THEOLOGY AT CLAREMONT  
CLAREMONT, CALIFORNIA



PRINTED IN U.S.A.

